

ERRANCE ET POSITIONNEMENT DANS L'ÉCRITURE D'ALEJANDRA PIZARNIK

Mariana DI CIÓ
Université de Paris 8, LI.RI.CO (EA 3055)

*Va... marche toujours devant toi. Je te condamne à devenir errant.
Je te condamne à rester seul et sans famille. Chemine constamment,
afin que tes jambes te refusent leur soutien. Traverse les sables des
déserts jusqu'à ce que la fin du monde engloutisse les étoiles dans le
néant.*

Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*

La vie n'est que dans les marges, propose Balzac. Associations d'idées, commentaires, flèches, marques, biffures ou gloses se filtrent à travers l'espace de la marge ; un espace périphérique où la différence se fait visible, où le lecteur inscrit son adhésion ou son refus ; un espace où l'auteur laisse les traces de sa lutte avec le langage mais, aussi, de sa lecture, révision ou réécriture de la tradition. Comme tout espace paratextuel, l'espace de la marge est, en tant que bord littéral de l'écriture, un espace de croisement ; un espace qui favorise l'apparition du divers, de l'hétérogène ; un espace d'instable équilibre qui, comme le signale Mireille Calle-Gruber (CALLE-GRUBER, 2000 : 9), n'est tant un lieu de précipice ou d'abyme mais un « lieu de croissance », du moins potentiellement. Dans sa discontinuité graphique et symbolique, l'écriture dans les marges implique une rupture face à tout ce qui s'énonce ou se perçoit comme central ; c'est en ce sens qu'elle devient symptomatique d'un positionnement aux bords et aux abords du système. Cependant, lorsque les textes laissent entrevoir cette « latéralité » de l'énonciation, ou même lorsqu'il existe une claire prise de distance à l'égard des paramètres en vigueur, des appellations telles que « écrivain marginal », « paria » ou « écrivain maudit » sont, très souvent, plus motivées par la contamination entre vie et œuvre que par des critères esthétiques.

Dans le but d'éclairer ces confusions, et de dissiper ces « malentendus » dans la réception, je propose d'aborder ici le cas de la poète argentine Alejandra Pizarnik. En effet, son œuvre est souvent lue par le biais biographique et, plus précisément, par le biais de la figure du « poète maudit », ce qui engendre non seulement des lectures à rebours mais, aussi, des lectures restrictives, qui font obstacle à d'autres points de vue et, en définitive, cantonnent la richesse de ses textes. Par son caractère intermédiaire et paradoxal, la « paratopie créatrice » proposée par Dominique Maingueneau semble être une notion qui offrirait une nouvelle grille de lecture, grâce à un ajustement dans la façon de comprendre les binômes vie/œuvre et individu/société. « Localité paradoxale, [...] qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser » (MAINGUENEAU, 2004 : 53), la paratopie n'est pas seulement compatible avec les tensions que déclenchent ces couples tortueux (vie/œuvre ; individu/société ; individu/champ littéraire) – une tension qu'elle ne prétend, par ailleurs, résoudre – mais se présente, précisément, comme une notion qui permettrait de dire ces tensions, cette instabilité, cette oscillation ; une notion qui permettrait donc, par le biais de cette intégration, de mieux expliquer la difficile construction de l'œuvre.

Si toute localisation de genre implique déjà une division ou scission par rapport à un groupe, les figures féminines – qui se laissent voir tout au long de l'œuvre de Pizarnik mais que nous analyserons, pour des raisons purement pratiques, uniquement dans le recueil *Arbre de Diane* (1962) – reproduisent cette position déplacée. En effet, ces figures - « la silencieuse dans le désert », « la voyageuse au verre vide » ; « la petite oubliée » ; « une enfant toute de soie » ; « la belle automate » ; « la petite morte » ; « la dormeuse » ; « la petite voyageuse » ; « la suicidée » ; « voyageuse au cœur d'oiseau noir » et « l'hallucinée à la *valise en peau d'oiseau* » (PIZARNIK, 2005 : 73, 74, 82, 87, 92, 102 et 106, 104, 112, 115, 116) – tendent à s'assimiler au sujet féminin qui écrit et, en définitive, au sujet biographique. D'autre part, en mettant l'accent sur des localisations extrêmes, sur le déplacement, sur des états nébuleux de la conscience, ces figures favorisent une nouvelle assimilation : au demeurant, le sujet lyrique se voit non seulement rattaché au sujet biographique mais également à d'autres représentations marginales ou à d'autres avatars de l'écrivain, tels que la figure de l'errant(e), du (de la) nomade, du poète inspiré(e) ou de l'écrivain(e) maudit(e) qui, à leur tour, se répercutent encore, tel un *boomerang*, sur le sujet biographique jusqu'à se confondre et se dissoudre en lui.

Même si ce lien suscite un jeu de masques qui a fait obstacle et qui, encore aujourd'hui, rend la réception de Pizarnik problématique, il n'en est pas moins vrai qu'il s'agit d'un lien suggéré par l'œuvre même, étayant ainsi le caractère « hermétique » souvent attribué à l'œuvre, et l'obscurité qui semble parcourir tous ses recoins. En d'autres termes, ce malentendu dans la réception semble motivé par l'œuvre même, par la manière dont elle se construit, c'est-à-dire, par l'imbrication à dessein entre l'œuvre et la vie de celle qui écrit ou, du moins, avec des traits qui pourraient renvoyer à elle. Pour reprendre Maingueneau, nous pouvons dire que la position de Pizarnik est paratopique, en ce qu'elle cherche à résoudre et, en même temps, à préserver une exclusion ou une marginalité qui est au cœur même de sa création, non seulement en tant que thématique mais, aussi, comme moteur ou déclencheur de la création, de sorte que cette dernière demeure installée dans une « zone de la perpétuelle tension » (PIZARNIK, 2000 :326).

Je me propose dans ce travail d'analyser, dans la mobilité et la localisation de ces figures féminines, les traits qui fomentent cette confusion, pour essayer de dénouer ce que nous lisons, emmêlé, dans les textes, car du point de vue de Maingueneau, l'œuvre surgit d'une constante (et consciente) transaction entre l'espace biographique et l'espace littéraire qui crée, dans un même mouvement, l'œuvre et les conditions qui permettent de la produire. Mais, du moins dans le cas de Pizarnik, il semblerait que ce mouvement aille plus loin, intégrant au façonnement de l'œuvre non seulement les conditions de production mais, aussi, celles de réception.

Maingueneau reconnaît plusieurs types de paratopie – paratopie d'identité (familiale, sexuelle, sociale), paratopie spatiale, paratopie temporelle, paratopie linguistique – mais laisse entendre que, au fond, toute paratopie peut se réduire à une aporie d'ordre spatial. Dans le cas de Pizarnik, toutes les figures renvoient à un sujet décentré, à quelqu'un qui n'est pas là où il est censé être et qui, par conséquent, se projette dans la dissidence et la marginalité, littérale ou métaphorique. Ainsi, par exemple, « la petite voyageuse », la « voyageuse au cœur d'oiseau noir », « l'hallucinée à la *valise en peau d'oiseau* » (PIZARNIK, 2005 : 104, 115, 116) suggèrent l'errance, le nomadisme de l'exilé ou de celui qui ne se sent pas à sa place. Par ailleurs, les références aux oiseaux – qui, de par leur capacité de se déplacer tant dans l'espace céleste que terrestre, portent en eux le signe de la frontière – encouragent une alliance

discordante avec le monde animal qui, à son tour, renvoie à la double condition (fille d'immigrés russes, juive) de l'auteur argentine qui, à ce propos, réfléchit dans ses *Journaux* :

Il s'agit d'un long héritage de solitaires et d'isolés. C'est à peine si mes parents participaient à une catégorie quelconque. Je crois que lorsque j'allais à l'école, j'avais des limites. Mais non. Même là, je n'intégrais aucun groupe mais tous et n'importe lesquels.

Tout cela se réduit au problème de la solitude. Par mon sang juif, je suis une exilée.

Par mon lieu de naissance, c'est à peine si je suis argentine (tout ce qui est argentin est irréel et diffus). Je n'ai pas de patrie. Quant au langage, c'est un autre conflit ambigu. Il est indiscutable que mon lieu, c'est Paris, par le seul fait que, là, l'exil est naturel, c'est une patrie, tandis qu'ici ça fait mal¹. (PIZARNIK, 2003 : 397-398)

Même si sa condition de juive n'est jamais explicitée dans son œuvre, ces figures qui font allusion au nomadisme, à l'errance, à l'exil permanent de l'écriture en tant que conséquence inéluctable de la brèche qui s'ouvre entre signifiant et signifié, elles ont été lues, le plus souvent, à partir des coordonnées qui ont plus à voir avec le sujet biographique qu'avec le sujet lyrique².

D'autre part, si en cette itinérance – « la silencieuse dans le désert / la voyageuse au verre vide / [...] l'ombre de son ombre » (PIZARNIK, 2005 : 73) – résonne, certes, le récit de l'Exode, ce sont aussi l'absence et la mort, aiguës par l'aridité, la vacuité et la nature extrême de tout paysage infertile qui y résonnent³. Loin d'être un simple décor, la topologie du désert et même chaque grain de sable semblent traduire le brisement, la désagrégation par rapport à une structure plus large et, en définitive, un aspect de mort que le peintre et théoricien russe Wassily Kandinsky avait bien relevé : « Si le désert est une mer de sable, composée exclusivement de points, l'irrésistible capacité mouvante de tous ces points 'morts'

¹ « Se trata de una larga herencia de solitarios y aislados. Mis padres apenas si participaban de alguna clase. Creo que cuando iba a la escuela tenía límites. Pero no. Tampoco allí integraba ningún grupo sino todos y ninguno. Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele », (PIZARNIK, 2003, 397-398; mars 1965). Nous traduisons.

² Au-delà d'une prise de position théorique, Diana Bellessi voit dans cette association une façon de « dompter » une œuvre si déroutante comme celle de Pizarnik peut l'être : « En la mirada a la vida y a la obra de Alejandra Pizarnik, el recorte ha sido muy claro : la mayor parte de la producción que hasta ahora le fue destinada en los juegos del mercado se empecina en mirar a la trágica niñita que no crece y que paga con la muerte. Se observa así la construcción de una retórica personal que encarna aquel recorte, y los probables rasgos de la biografía que la sostienen. Sin negar la existencia de este aspecto, creo que el recorte, dissociado, vuelve a Pizarnik más controlable, más domesticable » (BELLESSI, 1995 : 23). Voici, à titre d'exemple, quelques extraits des lectures rapprochant (dangereusement ?) l'œuvre de Pizarnik de sa vie : « Pocos seres he conocido tan plenos de fatalidad poética. [...] No tenía salvación: no había aprendido a mentirse, a resignarse, a olvidar » (MOLINA, 1976 : 7); « Casi todo en la poesía de Alejandra Pizarnik parecía estar augurando ese gesto ritual que la llevara, dos semanas antes de la muerte de Ezra Pound, a suicidarse solitariamente en Buenos Aires. [...] Alejandra mártir, Alejandra neurasténica, pero dotada como pocas para transmitir al lector el terror y la ternura que llevaba adentro » (PERI ROSSI, 1973 : 585); « Quien, como Alejandra, era su lenguaje, luego de escribir un libro así [*El infierno musical*], que es la desesperación del lenguaje, la posesión del verbo por la muerte, sólo tenía un camino: el suicidio, al que se entregó como destino artístico y, tal vez, real » (PIÑA, 1981 : 16); « Lo realmente significativo de una vida que ella misma calificó de "lúgubre manía, recóndita humorada de vivir", puede leerse en su obra poética, su único testimonio, su mas viable forma de confiarse. [...] Por eso su itinerario poético se adscribe tan hondamente a su tragedia personal » (FONTENLA, 1982 : VII) ou, dans les quelques lignes de présentation rédigées par Alberto Manguel pour l'édition française : « Dans son journal, le 30 octobre 1962, après avoir cité Don Quichotte (" Mais ce qui fit le plus plaisir à Don Quichotte fut le silence merveilleux qui régnait dans toute la maison... ") elle a écrit : "Ne pas oublier de me suicider". Le 25 septembre 1972, elle s'en est souvenue » (PIZARNIK, 2005, 4e de couverture).

³ Dans son poème « L'eau », Edmond Jabès associe la marche avec cette terre vide et infertile qui est tout désert : « Le désert fut ma terre. / Le désert est mon voyage, mon errance ».

ne manque pas de nous effrayer » (KANDISNSKY, 1926 : 35). Quoi qu'il en soit, il est vrai que, indépendamment des éventuelles associations avec la diaspora, avec les différents avatars de la figure du juif errant ou avec les allusions à la désarticulation et à la mort, l'instabilité (géographique et linguistique) que ces figures véhiculent s'infiltré dans la totalité de l'œuvre de Pizarnik, reproduisant, en quelque sorte, le va-et-vient – qui est aussi une stratégie d'énonciation – qui résulte de cette négociation sempiternelle et simultanée, paratopique donc, entre la construction des textes et la construction d'une figure d'auteur.

Comme l'errant ou le nomade, l'écrivain maudit conteste, lui aussi, les valeurs d'une société qui ne le comprend pas et de laquelle il se met à distance. Mais, à la différence d'eux, la marginalité par rapport au champ littéraire et à la société se veut, dans cette deuxième figure qui nous occupera, complémentaire avec une discontinuité dans le temps. En effet, la précocité est souvent signalée comme un trait des « génies », dont le talent à un âge inhabituel font de lui un incompris et, dans une certaine mesure, le condamnent à une mise à l'écart. Chez Pizarnik, les multiples références à l'enfance qui apparaissent dans ces vers vont de pair avec une insistance sur la petite taille mais, plus encore, sur le jeune âge des figures féminines qui se déclinent dans ses vers, telles que « la petite oubliée », « une enfant toute en soie », « la petite morte », « la petite voyageuse ». Encore une fois, la volonté d'assimiler sujet et objet de l'écriture est assez évidente. Dans ce contexte, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que Pizarnik publie dès très tôt – elle n'a que 26 ans lors de la publication d'*Arbre de Diane*, son troisième recueil – et que la jeunesse est, précisément, un trait que la plupart de ses commentateurs soulignent⁴. Et pourtant, loin d'être l'expression romantique d'un *je* qui serait celui de l'auteur, cet enchevêtrement à dessein entre vie et œuvre fait partie d'une complexe stratégie de construction auctoriale, que Pizarnik nommera, non sans ironie, « le personnage alexandrin » et dont la clé réside, précisément, dans une jeunesse et une innocence qui seront toutefois pleines d'ambiguïté : « Ô innocence ! innocence ; innocence, innoc...fléau », présageait Rimbaud, en 1873.

Si l'enfance occupe une position privilégiée, si la jeunesse du sujet lyrique et des figures qui peuvent s'assimiler à lui est tellement soulignée – « Ici, petite mendicante, on t'immunise. (Et tu as gardé un visage d'enfant ; quelques années encore et même aux chiens tu ne plairas plus) » lisons-nous dans *L'enfer musical* (PIZARNIK, 2005 : 214) –, cette opération semble faire partie d'un mouvement à travers lequel Pizarnik tente d'établir, ou plutôt d'échafauder, une filiation avec l'œuvre des écrivains dits « maudits ». Verlaine semble être le premier à avoir utilisé, en 1884, la formule, puisque c'est sous ce titre qu'apparaît une série d'essais sur la poésie, où il est question de Tristan Corbière, de Mallarmé, Rimbaud,

⁴ C'est un trait qui apparaît déjà dans la notice nécrologique que lui consacre le quotidien *La Nación*, de Buenos Aires : « Un aire de niña que acaba de abandonar sus juegos ocultaba una prematura, casi increíble madurez, madurez que se reveló ya, al margen de las lógicas vacilaciones, en su obra inicial, *La tierra más ajena* (1955) y que tres años más tarde cuando apareció su tercer libro, *La última inocencia*, era uno de sus rasgos sobresalientes (26/09/1972) et qui sera, presque inévitablement, repris au moment de dresser une biographie de l'auteur, comme dans le portrait qui intègre le dossier qui lui consacre la revue *Cuadernos hispanoamericanos* : « Espíritu rebelde, cometa adolescente que cruzó el cielo de Buenos Aires imantándolo de palabras misteriosas y entrañables, Pizarnik pertenece por derecho propio a esa horda de muchachos que en ocasiones surgen poniendo fuego a todos los fuegos, y cuyas figuras estelares son Rimbaud y Lautréamont, agitadores y enaltecidos de la vida » (MALPARTIDA, 1990 : 39). La préface à l'édition française, rédigée par Silvia Baron-Supervielle n'en est pas une exception, et revient à trois reprises sur la jeunesse de Pizarnik, toujours associée au caractère exceptionnel de son talent précoce : « Très jeune, penchée sur ses écrits, Alejandra brave déjà un danger imminent, mortel, prend des risques, s'expose en se lançant toujours plus haut et plus loin dans le vide » ; « L'année où parut *La Dernière Innocence* et où elle écrivait ces poèmes restés inédits, elle avait vingt ans. Visionnaire de la vérité, de l'écriture et de l'amour, elle sait déjà tout ce qu'il y a à savoir. [...] Alejandra est jeune, nue et danse, se retourne, bondit sur la corde de l'abîme » (PIZARNIK, 2005, 11-10).

Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam et de Pauvre Lelian, ce dernier étant une anagramme de son propre nom. C'est ainsi qu'il les définit dans la préface : « Absolus par l'imagination, absolus dans l'expression, absolus comme les Reys-Netos des meilleurs siècles. Mais maudits ! Jugez-en » (VERLAINE, 1884 : 1), avant d'entreprendre une analyse ponctuelle, basée en grande partie sur des anecdotes d'ordre personnel et sur ses propres impressions. La formule se répand assez rapidement, et même si, de cette liste, elle ne s'emploie aujourd'hui que pour Rimbaud et Verlaine, elle sert également à désigner Lautréamont, Nerval, Artaud, Poe, pour ne citer qu'eux. Outre le talent, précoce dans la plupart des cas, tous semblent partager une vocation tragique, un goût pour l'extrême qui se manifeste tantôt par la maladie, l'excès ou des conduites autodestructrices, tantôt par des altérations mentales voire un frôlement avec la folie, qui conduisent, très souvent, à une mort précoce. Pizarnik, de toute évidence, reprend et exploite ce modèle, qui se décline par l'omniprésence de la mort et ses variations, par une position énonciative qui se veut insoumise et dissidente par rapport aux critères esthétiques de mise, ou bien par la volonté affichée de fusionner corps et *corpus* :

un regard jeté du cloaque
peut être une vision du monde

la révolte consiste à regarder la rose
à s'en pulvériser les yeux
(PIZARNIK, 2005 : 93)

Le caractère « maudit » de Pizarnik naît de l'alliage entre une vie aux touches scandaleuses (abus d'alcool, de somnifères, amphétamines et autres drogues ; style de vie nocturne et surtout peu saine ; mort par suicide, après plusieurs vaines tentatives...) et une œuvre qui abonde en allusions à la mort et au suicide en particulier. D'autre part, il semblerait que son œuvre pose le malheur et l'adversité comme des conditions *sine qua non* pour l'avènement de l'écriture : « Pour que les mots ne suffisent pas, une mort dans le cœur est nécessaire » (PIZARNIK, 2005 : 248), un apophtegme qui résume bien la position de Pizarnik face à l'écriture, et de laquelle Edgardo Dobry parlera en termes d'inversion du processus :

[...] être maudite pour être, ensuite, poète. Cette stratégie se manifeste également dans la relation de Pizarnik avec la mort, dans ces cadavres de fille dans lesquels elle associe deux de ses identifications fondamentales : la petite fille et la morte. Un panier plein de cadavres de petites filles est une vision nettement héritière de Lautréamont (DOBRY, 2004 : 35)⁵.

Nous sommes donc face à un sujet qui cherche sa légitimité au travers l'affirmation de sa position marginale et, paradoxalement, dans ce même mouvement cherche – et trouve – une filiation littéraire et symbolique qui lui accorde du prestige. En d'autres termes, il s'agit d'un sujet qui construit une figure d'écrivain qui se veut marginal, maudit, mais qui ne cesse ni de chercher ni même d'être dans la centralité du canon littéraire. Dans sa biographie de Pizarnik, César Aira essaye de déconstruire⁶ le mythe « alexandrin », toujours à l'aide des métaphores spatiales :

⁵ « [...] ser primero maldita para ser, después, poeta. Esta estrategia se manifiesta también en la relación de Pizarnik con la muerte, en esos cadáveres de niña en los que ella junta dos de sus identificaciones fundamentales, la niña y la muerta. Un cesto lleno de cadáveres de niñas es una visión netamente heredera de Lautréamont » (Dobry, 2004 : 35). Nous traduisons.

⁶ Bien entendu, chez Aira, cette déconstruction du mythe « alexandrin » va de pair avec la construction de sa propre figure d'écrivain, et il me semble que c'est dans ce sens qu'il faut lire tant les deux opuscules consacrés à Pizarnik (1998 et 2001) comme celui qu'il avait dédié à Copi en 1991 (AIRA, 1998 ; 2001 ; 1991).

Une parfaite cohérence avec son personnage exigerait la solitude ou, du moins, une sorte d'isolement ; en tout cas, on pourrait dire, et sûrement on l'a déjà dit, que, malgré une intense vie sociale, elle préservait une sphère secrète, inviolable, etc. [...] Mais ce qui est vrai, c'est que personne n'était moins solitaire ; son cercle quotidien était, jour et nuit, le tout littéraire de Buenos Aires, dans une totalité sans exceptions. La socialisation a été exhaustive [...] Comme presque tous les écrivains vraiment bons, elle a toujours été un centre autour duquel s'organisait le reste. Le personnage avec lequel elle s'est identifié opérait dans une intrigante dialectique : il était construit de traits secrets et qui valaient par ce même secret mais le personnage, parce qu'il en était un, était fait pour les autres, était public par excellence. Le précipité de cette contradiction fut le conventionnalisme de sa poésie qui, géré avec une habilité suprême, a servi pour alimenter le grandissant secret d'accéder au centre qu'elle était (AIRA, 2001 : 16-17)⁷.

Bien que cela dépasserait les limites de ce travail, il serait intéressant de se demander quels types de modifications se produisent, et dans la production et dans la réception, quand une figure qui émerge d'un imaginaire à dominante masculine, tel que semble l'être la catégorie du « poète maudit », est occupé par une femme⁸. Il serait également pertinent d'examiner l'errance féminine, dans son interaction avec le positionnement de celle qui se veut marginale mais, aussi, à partir des changements et des déplacements qui dérivent de cette modification de la catégorie « poète maudit », qui, dans ces conditions, ne serait plus un espace de reconnaissance symbolique exclusivement masculin. À l'heure d'interpréter la relation entre la littérature écrite par femmes et la société, il semblerait que les deux figures se présentent comme les faces d'une monnaie, car les deux semblent remettre en question la logique patrimoniale et renoncer à la progéniture en faveur d'une filiation autre, où l'auteur (l'auteure) devient fille de sa propre œuvre à travers le geste créateur même qui la rend stérile dans la généalogie et qui la condamne, par conséquent, à l'errance et à la marginalité.

Même s'il y aurait bien d'autres voies à explorer, contentons-nous de dire pour l'instant que, à l'heure d'élaborer la représentation de la subjectivité, le fait de mettre l'accent sur les frontières - « somnambule à présent sur la corniche du brouillard » (PIZARNIK, 2005 : 82) – insinue un moyen de problématiser ou de manifester l'incertitude face aux concepts d'organisation littéraire et/ou symbolique, tels que, dans ce cas, le genre. De ce point de vue, tant la figure de l'errant(e) comme celle du « poète maudit(e) » que nous distinguons dans l'œuvre d'Alejandra Pizarnik façonnent, dans l'espace, cette gêne sur le plan symbolique : en mettant l'accent tantôt sur le mouvement, tantôt sur la localisation, ces figures génèrent une tension qui reproduit le va-et-vient digne d'un ruban de Moebius ; c'est une tension propre aux œuvres qui se nourrissent du jeu dialectique entre vie et œuvre mais aussi entre les facteurs qui conditionnent et, en même temps, produisent cette œuvre même. Une tension qui naît de la fluctuation entre une idée de l'œuvre comme entité monolithique ou marmoréenne, et une idée de l'œuvre en tant que *work in progress*. Une tension propre aux œuvres qui se nourrissent de la distance qu'adopte le sujet face à un système qu'il repousse en

⁷ « Una perfecta coherencia con su personaje exigiría la soledad, o al menos alguna clase de aislamiento; en todo caso, se podría decir, y seguramente se ha dicho, que a pesar de su intensa vida social preservaba un ámbito secreto, inviolable, etc. [...] Pero lo cierto es que no hubo nadie menos solitario; su círculo cotidiano, de día y de noche, era el plenum literario de Buenos Aires, en una totalidad, sin excepciones. La socialización fue exhaustiva. [...] Como casi todos los escritores realmente buenos, fue siempre un centro, alrededor del cual se organizaba el resto. En el personaje con el que se identificó operaba una dialéctica intrigante: estaba construido por rasgos secretos y que valían por el secreto, pero el personaje, por ser un personaje, estaba hecho para los demás, era público por esencia. El precipitado de esta contradicción fue el confesionalismo de su poesía, que administrado con suprema habilidad sirvió para alimentar el deseo creciente de acceder al centro que era ella » (AIRA, 2001 : 16-17). Nous traduisons.

⁸ Le cas de Marceline Desbordes-Vamore, inclus par Verlaine dans sa liste des « maudits », n'est pas vraiment représentatif de cette dénomination, du moins dans son usage courant.

même temps qu'il s'efforce de s'y insérer. En ce sens, la paratopie ne prétend pas résoudre cette tension, ni opter pour l'un des deux pôles entre lesquels s'intègrent le sujet et l'œuvre mais, tout simplement, permet de mieux rendre compte de la position ambiguë et paradoxale qui est, en définitive, celle de l'écriture : « Les trois qui luttent en moi nous sommes restés dans le point mobile fixe, et nous ne sommes ni un *est* ni un *suis* » (PIZARNIK, 2005 : 250).

BIBLIOGRAPHIE

- AIRA, César (1991), *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo, coll. « El escribiente ».
 — (1998), *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo, coll. « El escribiente / Ensayo ».
 — (2001), *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Omega, coll. « Vidas literarias ».
- BELLESSI, Diana (1995), « Un recuerdo suntuoso », *Feminaria VIII*, Buenos Aires, N° 16, mayo de 1996 [*Feminaria literaria*, VI, 10, 22-23].
- CALLE-GRUBER, Mireille & ZAWISZA, Elisabeth (éd.) (2000), *Paratextes : études aux bords du texte*, Paris, L'Harmattan, coll. « Trait d'union ».
- DOBRY, Edgardo (2004), « La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de *Extracción de la piedra de locura* », *Cuadernos hispanoamericanos* N° 644, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, février 2004.
- FONTENLA, Alejandro (1982), « Prólogo », in PIZARNIK, Alejandra, *Poemas. Antología*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Coll. « Capítulo. Biblioteca Argentina Fundamental » : I-VIII.
- KANDINSKY, Wassily [1926] (1970), *Point-ligne-plan : contribution à l'analyse des éléments picturaux*, Paris, Denoël.
- MAINGUENEAU, Dominique, (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin.
- MALPARTIDA, Juan (1990), « Alejandra Pizarnik », *Cuadernos hispanoamericanos: Los complementarios 5. Alejandra Pizarnik/ Violeta Parra*, Madrid, mayo de 1990 : 39-41.
- MOLINA, Enrique (1976), « La hija del insomnio », in PIZARNIK, Alejandra, *La última inocencia y Las aventuras perdidas*, Buenos Aires, Botella al Mar.
- PERI ROSSI, Cristina (1973), « Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte », *Cuadernos hispanoamericanos* N° 273, Madrid, marzo : 584-588.
- PIÑA, Cristina (1981), *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Botella al Mar.
- PIZARNIK, Alejandra (2000 ; 2001), *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, coll. « Poesía, 120 ».
 — (2003), *Diarios*, Barcelona, Lumen, coll. « Memorias y biografías ».
 — (2005), *Œuvre poétique*, (traduction de Silvia Baron Supervielle et Claude Couffon), Actes Sud, coll. « Le Cabinet de lecture d'Alberto Manguel ».
- RIMBAUD, Arthur [1873] (1998), « Lettre à Ernest Delahaye (II) » [Laitu (Roches), mai], in *Œuvres*, BERNARD, Suzanne, GUYAUX, André (éd.), Paris, Bibliopolis.
- VERLAINE, Paul [1884] (1889), *Les poètes maudits*, nouvelle édition, ornée de six portraits par Luque, Paris, Léon Vanier.

Pour citer cet article : DI CIÓ, Mariana (2008), « Errance et positionnement dans l'écriture d'Alejandra Pizarnik », *Lectures du genre n° 3 : La paratopie créatrice*.

http://www.lecturesdugener.fr/Lectures_du_genre_3/di_cio.html

Version PDF : 38-45